

ДАНАЯ РЕМБРАНДТА В ВОСПРИЯТИИ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ПОСТМОДЕРНИСТОВ*

Наталья Парфентьева

Николай Парфентьев

Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Россия

REMBRANDT'S *DANAË* AS PERCEIVED BY RUSSIAN POSTMODERN ARTISTS

Natalia Parfentyeva

Nikolai Parfentyev

South Ural State University,
Chelyabinsk, Russia

This article considers works of contemporary artists inspired by Rembrandt's *Danaë* (1636). The article's purpose is to reveal the authors' approaches to the perception of Rembrandt's masterpiece and the representation of the well-known image in modern art. Paintings found at the exhibition *In Memory of a Masterpiece* (Chelyabinsk, 2006) are studied in the context of postmodern tendencies. Temporal, spatial, stylistic, cultural, and symbolic layers in works devoted to Danaë not only coexist and interact but are also presented with maximum irony, which is studied in the article through the prism of J. Baudrillard's theory of simulacra and that of "double copying" by R. Barthes. Artists get actively involved in the game, which is realised by decanonising and fragmenting the original and creating unexpected extravagant combinations. Their dialogue with Rembrandt involves borrowings from the original through direct citation and other forms, i. e. allusions, reminiscences, and the grotesque. The article's authors classify works according to how the artists use different citation formulas containing explicit and implicit references to the original painting. In their interpretations, contemporary artists present the "memory of Danaë" in nostalgic and ironic ways, also using play, parody, and protest. Together with this, the play on 20th-century styles

* Citation: Parfentyeva, N., Parfentyev, N. (2020). Rembrandt's *Danaë* as Perceived by Russian Postmodern Artists. In *Quaestio Rossica*. Vol. 8, № 3. P. 887–901. DOI 10.15826/qr.2020.3.502.

Цитирование: Parfentyeva N., Parfentyev N. Rembrandt's *Danaë* as Perceived by Russian Postmodern Artists // *Quaestio Rossica*. Vol. 8. 2020. № 3. P. 887–901. DOI 10.15826/qr.2020.3.502 / Парфентьева Н., Парфентьев Н. Даная Рембрандта в восприятии российских художников-постмодернистов // *Quaestio Rossica*. Т. 8. 2020. № 3. С. 887–901. DOI 10.15826/qr.2020.3.502

is easy to notice and ranges from naïve art, primitivism, and minimalism to expressionism, symbolism, cubism, abstractionism, surrealism, suprematism, etc. As a result, what emerges is a mega-text where canon and tradition interact with the unique form chosen by the author of a particular painting. Even though all the works are united by a single theme and scale, the artists demonstrate a high degree of freedom, a spirit of contest, and play in the context of the postmodernist perception of the heritage of Rembrandt. They start a dialogue with the great Dutch painter, each of them being a mature and recognised master, which adds to the project's artistic importance. The variations on the theme of *Danaë* by Rembrandt dramatically differ from each other from the point of view of composition, technique, colour, and style. The artists make it possible for the well-known plot to be prolonged and actualised, making it a sign of contemporary culture and convincing the viewer of the vast possibilities of modern art.

Keywords: Danaë myth in visual art; Rembrandt; postmodernism; simulacrum; artists of the Urals.

Авторы обращаются к работам современных художников, выполненным по мотивам картины Рембрандта «Даная» (1636). Цель исследования – выявить авторские подходы в восприятии рембрандтовского произведения и воплощении хрестоматийного образа в современном искусстве. Картины, представленные на выставке «Памяти шедевра» (Челябинск, 2006), рассматриваются в контексте постмодернистских тенденций. Временные, пространственные, стилистические, культурно-символические пласты в работах на тему «Данаи» не просто соседствуют и взаимодействуют, но и подаются с максимальной долей иронии, что рассматривается в ключе теории симулякров Ж. Бодрийяра и «двойного кодирования» Р. Барта. Художники активно включаются в игровую стихию, что проявляется в деканонизации и фрагментации первоисточника, создании на его основе неожиданных, порой эпатажных комбинаций. Диалог с Рембрандтом включает заимствование первоисточника как в виде его прямого цитирования, так и в иных формах – аллюзии, реминисценции, гротеска. Работы классифицируются по способу применения художниками цитатных формул, содержащих эксплицированную (явную) или имплицитную (неявную) отсылку к произведению-первоисточнику. Современные художники представили «память о Данае» в ностальгической, иронической, игровой, пародийной, протестной интерпретациях. При этом ярко прочитывается игра со стилями XX в. – наивным искусством, примитивизмом, минимализмом, экспрессионизмом, символизмом, кубизмом, абстракционизмом, сюрреализмом, супрематизмом и др. В результате рождается мегатекст, в котором канон и традиция взаимодействуют с уникальной формой авторской репрезентации. Несмотря на заданные условия (работы объединены единой темой и единым масштабом), художники продемонстрировали высокую степень свободы, дух творческого состязания, игры в контексте постмодернистского восприятия наследия Рембрандта. Каждый из них вступил в диалог с великим голландцем, уже будучи зрелым и признанным масте-

ром, что усилило художественное значение проекта. Созданные вариации на тему «Данаи» Рембрандта резко различаются по композиции, технике, колориту и стилистике. Художникам удалось продлить сюжет во времени, сделать его признаком современной культуры, убедить зрителя в широких возможностях современного искусства.

Ключевые слова: миф о Данае в изобразительном искусстве; Рембрандт; постмодернизм; симулякр; художники Урала.

Сюжет «Данаи» великого голландского художника Рембрандта Харменса ван Рейна основан на древнегреческом мифе, отражающем представления Античности о непреодолимости силы судьбы. Царь Аргоса Акрисий узнал из предсказания Дельфийского оракула о своей смерти от руки внука. Чтобы избежать его рождения, правитель заточил единственную дочь Данаю в темницу. Но Зевс проник к красавице в облике золотого дождя. Даная родила сына Персея, которого по приказу царя вместе с матерью поместили в ковчег и бросили в море. Однако они были спасены, а Персей, став взрослым, насмерть сразил деда, неудачно метнув диск во время соревнований.

Рембрандт написал «Данаю» в 1636 г., и на фоне предшествующих трактовок античного сюжета его художественное решение открывало новую страницу его воплощения в искусстве¹. По предположению исследователей, такое масштабное произведение могло быть написано для знатока мифологических сцен из круга амстердамской элиты [Burke, p. 118]. Рембрандт представил глубоко лирический, не столько мифологически божественный, сколько земной образ, наполненный счастьем и любовью. В этот период в работах Рембрандта возрастала роль освещения как средства выразительности. Волшебство света придает работе эмоциональную взволнованность. Новаторские приемы живописной техники, высокая степень обобщения позволили создать шедевр, в котором автор достиг глубокого психологизма в раскрытии темы любви, преодолевающей жестокие запреты. Пренебрегая канонами античной красоты, Рембрандт выдвинул новые эстетические критерии: психологическую глубину, яркую индивидуальность, эмоциональное богатство и жизненную силу образа.

Интерес к изучению творческого наследия Рембрандта формируется с середины XIX в. [Kolloff]. К осмыслению художественного совершенства воплощения сюжета обращались немецкий историк искусства В. Боде [Bode], многие европейские ученые (А. Джордано, Р. Вустманн, Дж. С. Ван Дейк, К. Баудисин, В. Вейсбах, В. Дрост, К. В. Нимейер, Н. Макларен). Значительную роль в отстаивании классической версии принадлежности сюжета шедевра Рембрандта к мифу о Данае сыграл труд немецкого искусствоведа Э. Панофского [Panofsky].

¹ Ряд исследователей в качестве композиционного прототипа рембрандтовской работы определяют картину «Даная» Аннибале Карраччи [Соколова, с. 35].

Во второй половине XX в. Ю. И. Кузнецов посвятил работе ряд значимых научных трудов, в том числе монографию «Загадки Данаи». На основе данных, полученных при рентгеноскопии картины, он решил вопрос о сюжете произведения 1636 г. и об авторской переработке конца 1640-х гг. Изменения затронули ее центральную часть и преследовали цель усилить роль светового эффекта в композиции [Кузнецов]. Нижнюю хронологическую границу создания «Данаи» – 1643 г. – уточнил голландский историк искусств Э. Ветеринг [Wetering, p. 67–72]. Наиболее полные сведения о картине опубликованы авторами «Корпуса Рембрандта»: ими дано описание живописной поверхности полотна, собрана информация о разных аспектах изучения картины, приводятся технико-технологические и иконографические данные, определены прототипы основных мотивов, проанализирована их стилистическая эволюция, приведен круг живописных работ, отражающих воздействие рембрандтовской композиции [A Corpus of Rembrandt Painting III, d. 3, A-119].

Имеющиеся в распоряжении сотрудников Эрмитажа документы прослеживают историю перемещения шедевра. В 1772 г. императрица Екатерина II приобрела «Даная» Рембрандта в составе коллекции Кроза. На тот момент галерея русской императрицы насчитывала более тысячи полотен. В кризисные времена «Даная» дважды отправлялась в эвакуацию: во время Февральской революции 1917 г. – в Москву, в годы Великой Отечественной войны – в Свердловск (ныне Екатеринбург). После нападения вандала (1985) картина была на реставрации 12 лет. С 1997 г. воссозданная «Даная» вновь экспонируется в Эрмитаже [Герасимов].

Процесс реставрации не позволяет полностью восстановить шедевр в его первозданности. Но образ, который хотел увековечить и передать человечеству художник, сохранен. И хотя прежней Данаи уже не вернуть, она возродилась после реставрации в измененном материальном воплощении. Драматическая судьба картины обострила тему сохранения наследия в его активном восприятии. «Даная» обретает вечность, независимую от ее материального бытия, действия времени, войн и разрушений, увечий вандалов, если остается символом высокого искусства для всех поколений. Предотвратить ее гибель способно осмысление образа Данаи как воплощения силы любви, побеждающей жестокость, свободы, преодолевающей деспотические запреты, в том числе свободы творчества художника, вырывающегося из плена канонов. Ключевым условием для обретения «Данаей» бессмертия становится память о ней как о шедевре, концентрирующем антивандальные гуманистические смыслы культуры.

В центре внимания мастеров на выставке «Памяти шедевра», посвященной 400-летию со дня рождения Рембрандта Харменса ван Рейна (Челябинск, Южно-Уральский университет, 6 сентября – 15 октября 2006 г.), оказалась именно «Даная», судьба которой была отчасти связана с Уралом. В годы Великой Отечественной войны она

находилась в Свердловске. Образ Данаи стал темой создания современными художниками вариаций по мотивам работы Рембрандта. В проекте приняли участие выдающиеся мастера Александр и Людмила Кудрявцевы, Зайнула Латфулин, Константин Фокин и Сергей Черкашин (Челябинск), Михаил Брусиловский, Анатолий Калашников, Андрей Антонов, Виктор Реутов и Вениамин Степанов (Екатеринбург)².

Концепция проекта заключалась в одновременном обращении мастеров одного поколения, объединенных многолетней творческой дружбой, к «Даная» Рембрандта с целью ее художественного осмысления и представления в пространстве ЮУрГУ. Временная дистанция, отделяющая нас от события, позволяет более глубоко проанализировать его в ракурсе «возрождения» рембрандтовской Данаи в контексте постмодернистских тенденций. Они представляются созвучными авторским подходам в реализации замысла.

Как известно, постмодернизм основан на радикальном пересмотре позиций модернизма и авангарда. Если прежде искусство создавало вторую реальность, оперируя художественными образами, то в эпоху постмодернизма оно генерирует «третью реальность», вводя в художественную практику симулякры, копии копий. Художник вступает в контакт с образами различных эпох, он создает даже симулякры собственных работ (пользуясь терминологией Бодрийяра). Его образ – знак знака, обращенный не столько к рациональной, сколько к иррациональной сущности произведения искусства [Baudrillard; Бодрийяр, 2000а; Бодрийяр, 2000б].

В представленных работах временные, пространственные, стилистические, культурно-символические пласты «Данаи» не просто соседствуют и взаимодействуют, но и подаются с долей иронии. В них царит дух шутки, озорства, мягкого юмора, порой гротеска и даже сарказма. Активно включено игровое начало, что проявляется в деканонизации и фрагментации первоисточника, создании на его основе неожиданных, порой эпатажных комбинаций. Игра уравнивает глубокое и поверхностное, великое и повседневное, вневременное и современное, реализуя постмодернистскую установку на множественность прочтений, «двойное кодирование» [Барт]. Диалог с Рембрандтом осуществился в разных формах, но все они основаны на принципе заимствования первоисточника – как в виде его прямо-

² Идея выставки принадлежала Кудрявцевым, талантливой семье художников и общественных деятелей Челябинска. Куратором и автором каталога выступила искусствовед Л. Евтушенко [Памяти шедевра, с. 2–6]. Организаторами стали кафедра искусствоведения и культурологии ЮУрГУ (Н. Парфентьев) и Челябинский общественный фонд «Гильдия мастеров», с которым связан особенно яркий период художественно-выставочной деятельности университета [Парфентьева, Ворошин, с. 73; Parfentjeva, Parfentjev; Voroshin]. Все вариации по мотивам «Данаи» были выполнены в живописной технике на холсте и имели авторские названия. Участникам предлагался единый масштаб работ – 125 x 135 см. Размер подлинной работы Рембрандта (185 x 203 см) был сокращен примерно на одну треть.

го цитирования, так и в иных формах. Типологически последовательность рассмотрения работ исходит из этих уровней заимствования. В первый круг входят те, в которых четко идентифицируются цитаты, во втором родство проступает не столь явно, в виде аллюзий, реминисценций.

Различные формы цитирования представил Сергей Черкашин (род. 1944) в «Экзерсисе по Рембрандту» (ил. 1 на цв. вклейке)³. Его верхнюю центральную часть заполняет копия «Данаи». Композиционное отличие от подлинника – в отсутствии обрамляющих центральную часть тяжелых бархатных драпировок. Они у Рембрандта создают ощущение замкнутости пространства, а здесь чувствуются открытость и свобода, наполненность воздухом. Отсечен и передний план первоисточника, сохранились лишь золотые туфельки, виртуозно проработанные на темно-зеленом фоне. Колорит решен в теплых золотистых цветах. Данаи словно соткана из солнечного света, который льется на нее параллельными диагональными потоками. Она занимает доминирующую роль в визуальном, эстетическом и нарративном строе работы.

В левом верхнем углу художник дает копию луврского автопортрета Рембрандта с атрибутами ремесла художника (1660). На темном фоне Черкашин моделирует лицо Рембрандта световыми рефлексам (отсылка к рембрандтовскому стилю). Он несколько облагородил его черты, сделав их тоньше. Одевание Рембрандта строже, чем в подлинном автопортрете. Художнику удалось передать присутствующие в подлиннике мудрость и печаль человека, пережившего удары судьбы, образ наполнен интеллектуальной силой и достоинством. Масштаб фигуры Рембрандта значительно превосходит размеры «Данаи». Он творец, демиург, художник, а Данаи – его любимое детище.

Фигура Рембрандта парит над миниатюрным голландским городским пейзажем. Он воссоздает в памяти зрителя работы голландских пейзажистов-романтиков XIX в. Корнелиуса Спрингера, Виллема Куккука, Андриануса Эверсела, Бартоломеуса ван Хове, которые запечатлели архитектуру Голландии времен Рембрандта. Черкашин «цитирует» краснокирпичное здание «голландского» облика с двумя узкими симметричными многоступенчатыми фронтонами, еще в XVII в. запечатленное в «Маленькой улочке» Яна Вермеера. Художник разместил его на берегу канала, по водной глади которого плывет изящно прорисованный парусник. Канал обрамляют раскидистые деревья, внося дыхание жизни и свободы. Цитаты из работ пейзажистов – здание, канал, парусник и деревья – художник подал в обобщенном минималистском ключе как символы Голландии эпохи Рембрандта. Таинственность пейзажной зарисовки придает темный ночной фон (одновременно это плащ Рембрандта), что создает иллюзию ноктюрна. Портрет и пейзаж слиты в единое целое, но доми-

³ Это и все последующие произведения опубликованы в издании [Памяти шедевра, с. 9–27], их электронные копии хранятся в архиве Художественного музея ЮУрГУ.

нирует фигура художника. Это мир зрелого Рембрандта, поданный в сумрачной гамме. Колористически, композиционно и духовно он объединен с центральным образом Данаи.

В правом углу представлен еще один автопортрет. Как бы отклеившаяся угловая часть холста, на котором написана Даная, открывает, подобно театральному занавесу, изображение Сергея Черкашина. Видна лишь часть его лица – высокий лоб, очки, седая борода. Чувство «корректирующей иронии» не позволяет ему встать вровень с Рембрандтом, изобразить себя полноценно. Иронизируя, он сопоставляет свою скромную персону со служанкой, которая у Рембрандта вглядывается в приближающегося Зевса тоже из-за занавеса.

Внизу под автопортретом Черкашина в окружность светлого серебристого тона вписаны предметы, приоткрывающие рембрандтовское чувство жизни и в то же время созвучные миру современного художника: фривольная миниатюра с красавицей, небрежно скомканный лист с черновыми набросками. И еще одна цитата – миниатюрная копия офорта Рембрандта «Автопортрет в круглой меховой шапке» (1631, Рейксмюсеум, Амстердам). На нем он молод, полон сил, сосредоточен. Художник только что перебрался из Лейдена в Амстердам, где его ждут счастье и успех. Как атрибут праздника выписана бутылка шампанского. Это аллюзия еще на один автопортрет Рембрандта («Блудный сын в таверне», 1635, Дрезденская галерея), где он изобразил себя в роскошном одеянии кавалера с любимой Саскией на коленях и с высоким бокалом пенящегося вина.

В работе прочитываются эпоха Рембрандта и современность. Благодаря цитатам и аллюзиям в духе «постмодернистской чувствительности» художник акцентировал ключевые моменты судьбы великого голландца: его молодость, исполненную надежд, зрелость гения, сумрак последних лет. Образ Данаи предстает не «общим местом», а апофеозом счастья Рембрандта, центром его мироздания. От ее канонизации Черкашина оберегают специфическая форма «корректирующей иронии» и отсутствие «культурной дистанции». Отметим коллажность как прием в контексте феномена цитирования, а именно компиляцию различных художественных цитат, кодов и заимствований, зачастую стилистически разнородных. Цитаты не изолированы, а контекстуальны, они создают нарративный подтекст. Применяя как средство художественной выразительности прямое и фрагментарное цитирование в духе коллажности, Черкашин реализует прием двойного кодирования. Его многомерная работа обращена как к массовому зрителю, так и к искушенному знатоку искусства. Многоуровневая организация экзерсиса, игра планами, символами, смыслами дают возможность для абберраций, интерпретаций, утверждают равноправность каждого кода, делая работу открытой, незавершенной. Массовый зритель будет рад узнаванию шедевра, насладится изобразительной техникой художника. Заинтересованному зрителю предстоит включиться в игру, обнаружить множественность потаенных

смыслов, не лежащих на поверхности, и это доставит ему радость поиска. Авторская позиция Черкашина выражается в восхищении Рембрандтом и ностальгии по его творчеству.

Если работа Сергея Черкашина отмечена полицитированием, то «Даная» Вениамина Степанова (род. 1941) – образец моноцитирования первоисточника (ил. 2 на цв. вклейке). Этот художественный прием сложно совместить с необходимостью создания нового нарратива на основе заданной модели. Степанову удалось решить эту задачу. Картина Рембрандта на полотне проявляется сквозь плотные ряды цифр, образующих некую матрицу. Если читать ее по горизонтали, то она начинается в верхнем левом углу с чередования первого ряда чисел (1, 2, 3 и т. д.) по всему полотну до 400 (в правом нижнем углу). Второй ряд цифр, также данный горизонтально ниже первого, начинается с числа 1606 – года рождения великого голландца. Тем самым автор изображает течение времени от рождения Рембрандта до четырехсотлетия этой даты (отсчет лет завершается цифрой 2006 также в правом нижнем углу). Собственно, этому событию и посвящалась выставка «Памяти шедевра». Ритмичные ряды цифр, символизируя необратимость и бесстрастность времени, покрывают произведение подобно патине.

Матрица отсылает нас не только к прошлому, но и к настоящему. Она напоминает о цифровых технологиях в области искусства (компьютерная графика, фото, кино и др.). Они моделируют искусственную реальность, с космической скоростью распространяющуюся в виртуальных сетях. «Даная» Степанова принадлежит двум мирам: скрытая за цифрами – миру Рембрандта, в виде «цифровой копии» – миру искусственной реальности. Цифровые копии «Данай» – это ее спасение от разрушительных процессов времени, но в то же время потеря уникальной художественной ценности. Это несет опасность массовизации ее образа, что ведет к его деканонизации и возможности стать «общим местом» в потоке тиражированных образов. Художник наталкивает нас на размышления о проблеме соотношения культуры высокой и культуры массовой, о стирании границы между этими двумя модусами в мире технического прогресса.

Зайнула Латфуллин (род. 1947) представил этнографическую трактовку античного сюжета (ил. 3 на цв. вклейке). Идентичность автора многослойна и включает этнический аспект культуры тюркоязычного населения Урала (татар, башкир). Работа автора имеет ориентальный характер, в ней присутствуют тяготение к наивному искусству и условности художественного языка, вплетены этнические мотивы (древние орнаменты, национальные одеяния, облик героев). Колористически сдержанное полотно, названное автором «Видение Рембрандту в 1636 году, или Сарай моего детства», представляет собой монтаж разрозненных и разновременных эпизодов, составляющих некое единство, что дает возможность многочисленных интерпретаций в его прочтении. Полотно разделено на три горизонтальных яруса, верхний из которых состоит из двух цитат. Первая в ряду пред-

ставляет поясной «автопортрет» Рембрандта. Автор подписывает изображение «Rembrandt» и указывает годы жизни художника – «1606» и «1669». Одевание Рембрандта принадлежит Голландии XVII в., но оно напоминает и национальный костюм тюркоязычных народов, населяющих Урал. Это безусловно Рембрандт, но черты его лица созвучны облику самого Латфуллина. Такая «игра в Рембрандта», ироничная двойственность его облика свидетельствуют о глубине личностного диалога автора, который видит в нем собственное отражение и словно через время протягивает руку.

Вторая цитата – краткий фрагмент из рембрандтовской «Данаи» с воспроизведением лишь части ее фигуры, целомудренно ограниченной правой рукой, головой и намеком на обнаженность. В культуре тюркоязычных народов Урала, исповедующих ислам, не принято изображать обнаженное женское тело. Об этнических корнях автора говорит и древний национальный орнамент на полотенце, разделяющем образы Рембрандта и Данаи.

Средний ярус передает родную среду автора – «сарай» его детства. Татарским словом «сарай» обозначались средневековая столица Золотой Орды, а также дворцы. Но в работе Латфуллина это его родной дом, отец в тюбетейке и скромно опустившая глаза красавица мать в национальном головном уборе. В проповедническом жесте отца, а также в трогательных образах теленка и лошадки читается «вифлеемский» код рождественских яслей, уходящий в Библию и Коран, аллюзия на рождество Иисуса (в исламе – пророка Исы). В этом контексте центральным становится образ лежащей женщины, представленной на переднем плане в избыточно закрывающей ее одежде. Так обобщенно в национальных традициях художник создает многозначный образ святости, непорочного зачатия, материнства.

В работе «Даная» Миши Брусиловского (1931–2016) царит дух озорства и самоиронии (ил. 4 на цв. вклейке). Мы оказываемся в мастерской художника, которому позирует гипертрофированно объемная обнаженная дама. Ее фигура изображена в стиле кубизма Пабло Пикассо. Позирующая модель с томным выражением отвернулась от мастера, закрыв глаза. Она превосходит внушительными размерами маленького, кругленького, увлеченно работающего художника. Фигура дамы доминирует, «оттеснив» небольшого автора. Свой облик Брусиловский подает как забавный автошарж. В центре мы видим картину, которая рождается в мастерской художника. На ней образ Данаи отдаленно напоминает рембрандтовский оригинал благодаря более реалистичному, по сравнению с кубической моделью, изображению. По-кустодиевски пышное тело новой Данаи излучает радость бытия, веселье, граничащее с самолюбованием. Из-за драпировки появляется голова некоего господина с усами (шарж на друга Брусиловского художника Виталия Воловича и одновременно аллюзия на рембрандтовскую кормилицу). Этот художественный прием можно определить как пародийную игру с первоисточником.

В абстрактной композиции, на фоне которой расположена кубическая модель, чувствуется влияние Василия Кандинского. На рождающейся картине она тоже присутствует в виде абстрактной реальности, в то же время выполняющей функцию колористически богатого фона, он созвучен настроению автора и объединяет разрозненное многослойное пространство композиции.

Жанр работы Брусиловского можно определить как бурлеск. Комизм состоит в средствах художественной выразительности, не способных передать серьезное содержание работы Рембрандта. Автор цитирует оригинал, вольно его интерпретируя, то пародируя первоисточник Рембрандта в духе Пикассо, то отсылая к Кандинскому. Игра со стилями, шаржирование, утрирование, пародия служат деканонизации образа Данаи, поданного с долей юмора.

Работа Константина Фокина (род. 1940) «Памяти шедевра» написана в ином, драматическом ключе (ил. 5 на цв. вклейке). Острые изломанные линии и мрачные тона отображают жестокость, демонический дух разрушения. Мы видим резкое противопоставление диагональных линий и цветовых контрастов, взвихренность развивающихся драпировок, страшного красно-черного апокалиптического всадника и синюю убегающую служанку (или хранительницу Эрмитажа, присутствующую при нападении на «Даная»?). Автор отталкивается от первоисточника, но претворяет образ Данаи в экспрессивной манере, в то же время чем-то созвучной творчеству Марка Шагала. Он воспроизводит нанесение образу тех же ударов, которые нанес вандал рембрандтовской «Даная». Читается ужас, объявший свидетелей преступления (убегающая служанка, устремившийся вниз ангелочек-амур). Его подход серьезен и трагичен, как и образ Рембрандта, лик которого с глубокой тоской и печалью взирает с высоты на изуродованную «Даная» с кукольным, ничего не выражающим лицом. Эту трактовку сюжета можно определить как протестную реакцию художника на разрушение великого творения Рембрандта и ценностей, которые воспеваются в его произведении.

Людмила Кудрявцева (1944–2012) назвала свою работу «Даная XXI» (ил. 6 на цв. вклейке). Играя с прототипом, она в образе героини мифа представила себя в потоке солнечного света в виде обнаженной античной царевны. За центральной фигурой Данаи расположился Рембрандт, работающий за мольбертом. В проеме окна мастерской мы видим летний голландский пейзаж. Любопытствующая дама притаилась за шторой и подглядывает за работой художника (аллюзия на образ служанки). Оба они стали очевидцами хлынувших на Даная золотых лучей. В живописном языке Кудрявцевой чувствуется влияние Натальи Гончаровой, которое заключается в поиске новых средств выразительности, декоративности, тяготении к примитиву. Декоративные тюльпаны символизируют Голландию, а груши на переднем плане – любовь и материнство. Светлая, полная воздуха работа навевает мысли о счастье, свободе и творчестве.

«Даная» Александра Кудрявцева (1938–2011) своей «скульптурной» лепкой отсылает нас к наследию Античности (ил. 7 на цв. вклейке). На ее руках мы видим браслеты рембрандтовской «Данаи». Возникает также ассоциация с образом Олимпии Эдуарда Мане, холодным, отрешенным и немного надменным. Появление златовласого ангела, развеявшего золотой туман пребывания Зевса, отсылает зрителя к евангельскому сюжету о Благовещении. С архангелом Гавриилом соседствует золотой плачущий амур со связанными руками из композиции Рембрандта. Два мира, языческий и христианский, сталкиваются в образе Данаи. Множественность его символического прочтения поддерживается голубой розой в руке героини, сине-голубой керамической чашей, наполненной грушами, раковиной большой улитки, бокалом красного вина, опрокинутым бронзовым подсвечником. Так, улитка символизирует леность и двойственность натуры. Голубая роза в руке героини – намек на одноименное художественное объединение, созданное в России в начале XX в. и следовавшее ценностям символизма. Богато орнаментированная драпировка, расписная чаша, предметы натюрморта на заднем фоне напоминают об увлечении Рембрандта коллекционированием тканей и предметов. Представленная в изысканно-эстетском ключе композиция «Данаи» раскрывает мир Рембрандта в контексте его видения автором в традициях русского Серебряного века, увлекая зрителя разгадыванием символов.

Реминисценция евангельского Благовещения роднит работу Кудрявцева с «Данаей» Виктора Реутова (род. 1945) (рис. 1). Сочетание черного фона с белым цветом драпированной ткани ложа и занавеса смягчается живописью тела и золотых волос Данаи. Белый ангел в левом верхнем углу как бы вырезан из бумаги, и его присутствие ассоциативно связывает античный миф с евангельским эпизодом. Золотой дождь превратился в золотые звезды на черном фоне. Если во всех предыдущих картинах Даная возлежит, подобно рембрандтовской, то фигура на полотне Реутова вызывает ассоциации с «восседающими» царевнами Мабюза, Корреджо, Тинторетто. Лицо Данаи прекрасно. Ее жемчужные серьги грушевидной формы находим на Саскии в картине Рембрандта «Флора» (1633–1634, Эрмитаж). Это атрибут жены художника, переходящий и в другие ее портретные и аллегорические воплощения. Позже портреты новой музы Хендрикье Стоффелс Рембрандт также



1. В. Реутов. Даная. 2006. Холст, масло

V. Reutov. Danaë. 2006. Oil on canvas

украшал этими драгоценностями. Работе Реутова присущи собирательность, множественность прочтения образа Данаи (Мария, Саския или Хендрикке?). У искусствоведов прошлого также возникали множественные предположения по поводу образа Рембрандта (Сарра, Семела, Эгина, Агарь, Лия, Рахиль, Далила, Вирсавия...).

С этнографическим прочтением сюжета встречаемся в работе Анатолия Калашникова (1947–2012) «И Зевс пролился золотым дождем» (ил. 8 на цв. вклейке). Сдержанность ее колористического решения позволяет эффектно «пролиться золотому дождю» ярко-желтых березовых листьев. Даная, дородная красавица, восседает на телеге, прислонившись к родной березе, и на нее с небес летят золотые листья. Окружающие героиню деревянный амбар, телега, самовар, котик на стремянке и смешной мальчишка в фуражке на дальнем плане (оба замерли и любуются красавицей) создают идиллический мир, изображенный с мягким юмором, что вносит ноту ностальгии по «утраченному раю» русской деревни.

Эпатажной и в чем-то провокационной стала «Даная» Андрея Антонова (1944–2011) (рис. 2). Она гипертрофированно весома, тяжела, представлена в неестественном сюрреалистическом ракурсе. Созерцательная поза Данаи вступает в непримиримое противоречие с ее фигурой, которую художник не удостоил головы, хотя только этот неприменный атрибут человеческого тела и способен к созерцанию. Голову заменяет удлинненная шея, напоминающая обрубок дерева или... все, что вам угодно увидеть. Осталась аллюзия на композиционное решение Рембрандта, нагота, подчеркнуто соединившая в себе кубизм Пабло Пикассо и эротизм Рене Магритта. Даная Антонова то кажется вырезанной из дерева (правая рука, особенно пальцы, ступня левой ноги), то вдруг оживает, демонстрируя объемные округлости. Художник создает их светотенью, плавными линиями, рефлексам золотистой гаммы и темно-синей тенью, отбрасываемой телом Данаи.



2. А. Антонов. Даная. 2006. Холст, масло

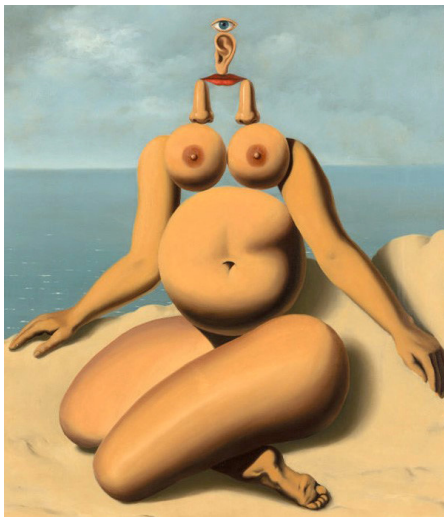
A. Antonov. Danaë. 2006. Oil on canvas

Правая ступня его Данаи живая, почти как у Магритта в его «Белой расе» (1937) (рис. 3), левая – деревянная с четырьмя пальцами; правая рука – деревянная с совершенно одинаково вырубленными пятью пальцами, левая – более изящная, почти живая, она согнута в локте, что придает образу созерцательность. Прием игры художника с деревянной и живой фактурой Данаи интересен, это как бы игра с Пикассо и Магриттом, с кубизмом и сюрреализмом.

Обращение к деталям за пределами фигуры Данаи позволяет продолжить интеллектуальную игру. Полотно разделено на три прямоугольника. Первый, золотистого цвета, размещен вертикально в левом крайнем углу. К нему примыкает второй, черный, который дважды по длине превосходит первый и совпадает с ним по высоте. Категории единства и борьбы, света и тьмы, свободы и заточения, инь и янь и еще бесконечный ряд ассоциаций рождает эта супрематически поданная композиция. Ее философский пафос и серьезность снижает вытянутый в длину третий прямоугольник-основание, над которым и расположены два пред-

дыдущих. Вместо торжественной контрастной асимметрии золотого и черного художник декорирует его симметричным барочным растительным орнаментом, отсылающим нас к веку Рембрандта. Голубоватый тон и скромная позолота вызывают аллюзию не на роскошь тканей на полотнах голландца, а на простенькие обои, столь любимые в России советского времени. Но на этом основании и возлежит Даная. На фоне золотого прямоугольника возникают три разноцветные полосы. На них представлены цвета в той спектральной последовательности, на которую распадается солнечный луч, проходя через призму. Это напоминает о волшебном присутствии солнечного света в рембрандтовском полотне. Скульптурность, игра со стилями, множественность прочтений, интертекстуальность делают работу Андрея Антонова чрезвычайно интересной и современной.

Все рассмотренные вариации уральских художников наиболее полно раскрываются в диалогическом пространстве выставки «Памяти шедевра». В ее поле входит взаимодействие произведений как с первоисточником, так и друг с другом. Наиболее фундаментальный уровень взаимодействия отражают работы, несущие в себе память о «Даная» в виде прямого полного или фрагментарного цитирования картины, причем иногда с дополнением автопортретами самого Рембрандта. Прямые цитаты визуально идентифицируются, но различаются по степени полноты, по количеству в работе и по степени контекстуализации. Следующая степень соотношения работ художников с оригиналом опирается на более свободную форму заимствования источника – его композиции, колорита, общего эмоционально-



3. Р. Магритт. Белая раса. 1937. Холст, масло. Институт искусств, Чикаго

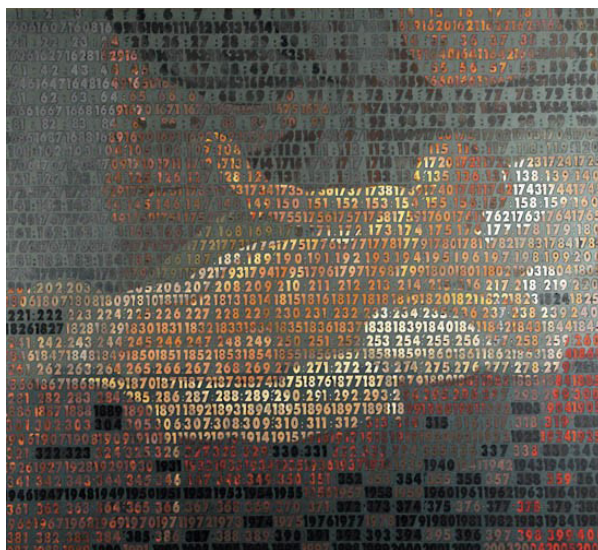
R. Magritte. The White Race. 1937. Oil on canvas. Art Institute, Chicago

Иллюстрации к статье:
 Наталья Парфентьева, Николай Парфентьев.
 Данаë Рембрандта в восприятии российских художников-постмодернистов

Illustration for the article:
 Natalia Parfentyeva, Nikolai Parfentyev. Rembrandt's *Danaë* as Perceived
 by Russian Postmodern Artists



1. С. Черкашин. Экзерсис по Рембрандту. 2006. Холст, темпера, масло, коллаж
 S. Cherkashin. Exercise based on Rembrandt. 2006. Canvas, tempera, oil, collage

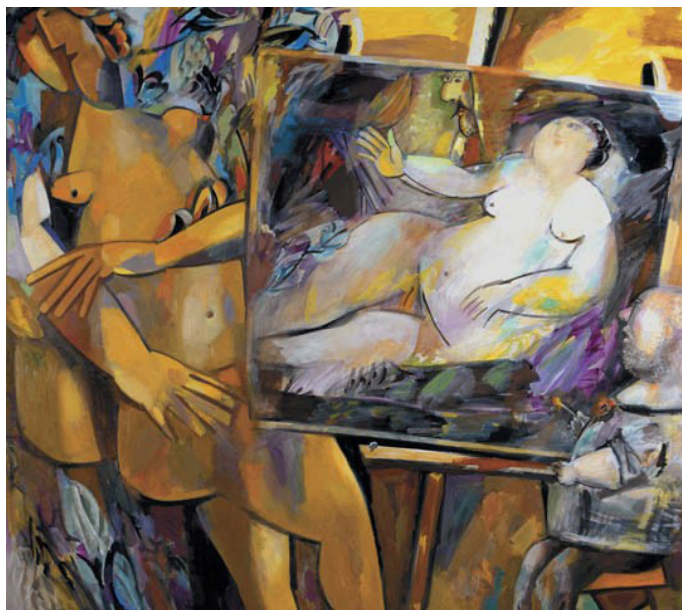


2. В. Степанов. Данаë. 2006. Холст, акрил
 V. Stepanov. Danaë. 2006. Acrylic on canvas



3. З. Латфулин. Видение Рембрандту в 1636 году, или Сарай моего детства.
2006. Холст, акрил

Z. Latfulin. Rembrandt's Vision in 1636, or the Seray of my Childhood.
2006. Acrylic on canvas



4. М. Брусиловский. Даная. 2006. Холст, масло
M. Brusilovskiy. Danaë. 2006. Oil on canvas



5. К. Фокин. Памяти шедевра. 2006. Холст, масло
K. Fokin. In Memory of a Masterpiece. 2006. Oil on canvas



6. Л. Кудрявцева. Даная XXI. 2006. Холст, акрил
L. Kudryavtseva. Danaë XXI. 2006. Acrylic on canvas



7. А. Кудрявцев. Даная. 2006. Холст, акрил

A. Kudryavtsev. Danaë. 2006. Acrylic on canvas



8. А. Калашников. ...И Зевс пролился золотым дождем. Даная. 2006. Холст, акрил

A. Kalashnikov. ...And Zeus Arrives as Golden Rain. Danaë. 2006. Acrylic on canvas

го содержания. Такие работы демонстрируют отдаленную дистанцию от прямого цитирования. Помимо объединяющей античной темы, ряд из них несут реминисценции евангельских сюжетов Рождества и Благовещения, Апокалипсиса.

В вариациях оригинал представлен в игровой, иронической, пародийной, ностальгической, гротескной, протестной интерпретациях. Ярко прочитывается игра со стилями XX в., такими как наивное искусство, примитивизм, минимализм, экспрессионизм, символизм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм, супрематизм и др. Роднит все произведения игровое начало, а также аллюзии, обращенные к коннотационным, ассоциативным, эмоциональным способам прочтения первоисточника. В результате рождается новый мегатекст, в котором канон и традиция взаимодействуют с уникальной формой авторской репрезентации. На авансцену выдвигается современная личность художника-интеллектуала, эрудита и мастера, свободно апеллирующего к образам прошлого.

Художники продемонстрировали высокую степень свободы, дух творческого состязания, игры в контексте постмодернистского видения наследия Рембрандта. Им удалось продлить сюжет во времени, сделать его признаком современной культуры, убедить зрителя в широких возможностях современного искусства и в той особой притягательности, которую несет обаяние творчества великого голландского художника.

Список литературы

- Барт П.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
- Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000а. 387 с.
- Бодрийяр Ж.* Соблазн. М. : Ad Marginem, 2000б. 319 с.
- Герасимов Е. Н.* О процессе реставрации картины Рембрандта «Даная» // Даная : Судьба шедевра Рембрандта / под ред. М. Б. Пиотровского. СПб. : Славия : Государственный Эрмитаж, 1997. С. 73–108.
- Кузнецов Ю. И.* Загадки «Данаи» : К истории создания картины Рембрандта. Л. : Искусство, 1970. 90 с.
- Памяти шедевра : каталог выставки / авт. ст., сост. Л. И. Евтушенко. Еманжелинск : [Б. и.], 2006. 28 с.
- Парфентьева Н. В., Ворошин С. Д.* Высокое искусство в культурной жизни университета // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Т. 19. 2019. № 1. С. 66–76. DOI 10.14529/ssh190110.
- Соколова И. А.* Картина Рембрандта «Даная». Curriculum Vitae // Даная : Судьба шедевра Рембрандта / под ред. М. Б. Пиотровского. СПб. : Славия : Гос. Эрмитаж, 1997. С. 9–39.
- A Corpus of Rembrandt Painting III / ed. by J. Bruyn, B. Haak, S. N. Levie, P. J. j. van Thiel, E. van de Wetering. The Hague ; Boston ; L. : Martinus Nijhoff Publ., 1989. 920 p.
- Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Paris : Galilée, 1981. 235 p.
- Bode W.* Die Gemäldegalerie in der Kaiserlichen Ermitage. Meisterwerke der holländischen Schule. St Petersburg : S. n., 1873. 45 S.
- Burke P.* Venice and Amsterdam. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1994. 200 p.
- Kolloff E.* Rembrandt's Leben und Werke // Historisches Taschenbuch. 1854. № 5. S. 193–217.
- Panofsky E.* Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae) // Oud Holland. 1933. № 50. S. 193–217.

Parfentjeva N. V., Parfentjev N. P. University Art Museum: The Basic Directions of Activity and Their Scientific and Teaching Aids // J. of Siberian Federal Univ. Humanities & Social Sciences. Vol. 3. 2010. № 3. P. 413–421.

Voroshin S. D. Development of the Students' Cultural Identity in the Course of Exhibition Activities of the University Art Museum Aids // J. of Siberian Federal Univ. Humanities & Social Sciences. Vol. 10. 2017. № 7. P. 1083–1089. DOI 10.17516/1997-1370-0117.

Wetering E. Het formaat van Rembrandts “Danaë” // Met eigen ogen / opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan H. L. C. Jaffé, ed. M. Adang. Amsterdam : Meulenhoff, 1984. P. 67–72.

References

Barthes, R. (1989). *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress. 616 p.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée. 235 p.

Baudrillard, J. (2000a). *Simvolicheskie obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet. 387 p.

Baudrillard, J. (2000b). *Soblazn* [Seduction]. Moscow, Ad Marginem. 319 p.

Bode, W. (1873). *Die Gemäldegalerie in der Kaiserlichen Ermitage. Meisterwerke der holländischen Schule*. St Petersburg, S. n. 45 S.

Bruyn, J., Haak, B., Levie, S. H., van Thiel, P. J. J., van de Wetering, E. (Eds.). (1989). *A Corpus of Rembrandt Painting III*. The Hague, Boston, L., Martinus Nijhoff Publ. 920 p.

Burke, P. (1994). *Venice and Amsterdam*. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 200 p.

Evtushenko, L. I. (Ed.). (2006). *Pamyati shhedevra. Katalog vystavki* [In Memory of a Masterpiece. Exhibition Catalogue]. Emanzhelinsk, S. n. 28 p.

Gerasimov, E. N. (1997). O protsesse restavratsii kartiny Rembrandta “Danaya” [On the Restoration Process of Rembrandt's *Danaë*]. In Piotrovskii, M. B. (Ed.). *Danaya. Sud'ba shhedevra Rembrandta* [*Danaë. The Fate of Rembrandt's Masterpiece*]. St Petersburg, Slaviya, Gosudarstvennyi Ermitazh, pp. 73–108.

Koloff, E. (1854). Rembrandt's Leben und Werke. In *Historisches Taschenbuch*. No. 5, S. 193–217.

Kuznetsov, Yu. I. (1970). *Zagadki “Danai”. K istorii sozdaniya kartiny Rembrandta* [The Riddles of *Danaë*. On the Creation of Rembrandt's Painting]. Leningrad, Iskusstvo. 90 p.

Panofsky, E. (1933). Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandt's Danae). In *Oud Holland*. No. 50, S. 193–217.

Parfentjeva, N. V., Parfentjev, N. P. (2010). University Art Museum: The Basic Directions of Activity and Their Scientific and Teaching Aids. In *J. of Siberian Federal Univ. Humanities & Social Sciences*. Vol. 3. No. 3, pp. 413–421.

Parfentjeva, N. V., Voroshin, S. D. (2019). Vysokoe iskusstvo v kul'turnoi zhizni universiteta [High Art in the Cultural Life of a University]. In *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki*. Vol. 19. No. 1, pp. 66–76. DOI 10.14529/ssh190110.

Sokolova, I. A. (1997). Kartina Rembrandta “Danaya”. Curriculum Vitae [Rembrandt's *Danaë*. Curriculum Vitae]. In Piotrovskii, M. B. (Ed.). *Danaya. Sud'ba shhedevra Rembrandta* [*Danaë. The Fate of Rembrandt's Masterpiece*]. St Petersburg, Slaviya, Gosudarstvennyi Ermitazh, pp. 9–39.

Voroshin, S. D. (2017). Development of the Students' Cultural Identity in the Course of Exhibition Activities of the University Art Museum Aids. In *J. of Siberian Federal Univ. Humanities & Social Sciences*. Vol. 10. No. 7, pp. 1083–1089. DOI 10.17516/1997-1370-0117.

Wetering, E. (1984). Het formaat van Rembrandts “Danaë”. In Adang, M. (Ed.). *Met eigen ogen* / opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan H. L. C. Jaffé. Amsterdam, Meulenhoff, pp. 67–72.

The article was submitted on 20.06.2019